Grandes escritores latinoamericanos

26 Felisberto Hernández



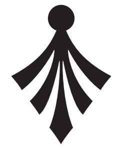
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Los valores personales" (óleo sobre tela, 1952) de René Magritte (Bélgica, 1898-1967). Pintor surrealista, recurre en sus obras a elementos familiares, cotidianos, representados de manera "objetiva" según sus detalles aparentes. Pero del mismo modo que Felisberto Hernández en sus cuentos, Magritte los presenta en contextos inusuales y establece entre ellos relaciones inesperadas y analogías desconcertantes para el observador



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactoras:
Prof. Paula Croci

Colaboración Especial:
Jorge Panesi
Walter Romero
Agradecimiento: *Fundación Felisberto Hernández,*
Montevideo por las fotografías del escritor

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Felisberto Hernández



LA ESCENA AMERICANA

La década del ’20 fue testigo en casi toda América Latina de la aparición de numerosos escritores particularmente originales, ansiosos por diferenciarse de las tendencias modernistas imperantes en los comienzos del siglo y ávidos por enfrentarse a un realismo ya demasiado trillado, proponiendo una literatura, si no fantástica, por lo menos *extraña*. Macedonio Fernández (1874-1952) en Buenos Aires, Julio Garmendia (1898-1877) en Caracas, Jorge Félix Fuentes en la Barranquilla colombiana y Felisberto Hernández en Montevideo, cada uno a su manera, diseña personajes e historias que se alejan del verosímil realista e inauguran con bastante resistencia del público y de la crítica una escritura renovadora. Influidos por los aires vanguardistas que ya se sentían en la región, en especial el ultraísmo –importado al Río de la Plata por Borges– y el surrealismo que conocían sobre todo los artistas que frecuentaban Europa, dejaban atrás el aristocraticismo modernista, el culto por lo bello y el rechazo al mundo cotidiano. En su lugar, aparecía una actitud lúdica y osada de los artistas, capaces de salir a pegar revistas murales, con el mismo entusiasmo con que escribían con estilo periodístico para los suplementos culturales, se ganaban la vida como músicos o publicaban comentarios y misceláneas –como “Cosas para leer en el tranvía”, las primeras impresiones de Felisberto Hernández que conforman su primera obra, *Fulano de tal*. Para un panorama dominado por el naturalismo de los uruguayos Juana Ibarbourou (1895-1979) y Carlos Sabat Ercasty (1887-1982) y por el psicologismo social de Enrique Amorim (1900-1960), la escritura excéntrica de Felisberto, conocido intérprete de Montevideo, publicada en pueblos del interior del Uruguay –Rocha y Mercedes– y en cuadernos de muy pocos ejemplares, resultaba incómoda para los lectores. En el cruce de una producción literaria marcadamente criollista –encargada de exaltar la identidad nacional– y un modernismo cosmopolita –signado por el simbolismo francés–, la estética todavía fragmentaria y el coloquialismo de las primeras invenciones de Felisberto no despiertan interés entre los lectores de su tierra: “Posiblemente no haya en el mundo más de diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me considero una de ellas”, señalaba el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira a partir de la publicación de las primeras obras de Felisberto. Como es frecuente en estos casos, la paulatina consagración del escritor creció por obra de jóvenes artistas que desde el interior de América reconocían la singularidad y fuerza del controvertido uruguayo: García Márquez leyó con admiración los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1946); igualmente sorprendidos quedaron Cortázar, Bioy Casares y Girondo al conocer los relatos de Felisberto publicados en *Sur, La Nación* y *Marcha*. Proceso de consagración en que también colaboró la mano de Jules de Supervielle –el escritor francés nacido en Uruguay–, quien lo ayudó a viajar a Francia para ampliar sus relaciones intelectuales y que sentenció: “Usted tiene el sentido innato de lo que será un día clásico”. En un principio, el juego, la observación disparatada, el humor absurdo y el sueño; más tarde, la evocación y la pesquisa sobre los mecanismos de la conciencia y lo abyecto acompañaron su obra narrativa no muy extensa. Junto con Borges, Bioy, Quiroga, Macedonio y Cortázar, Felisberto integra la lista de cultores y promotores del género fantástico local, muchas veces con propuestas más cercanas a lo meramente extraño, insólito o misterioso que tiene la realidad circundante: “El misterio comenzaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas (...) otras que no se correspondían bien a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad”, reflexiona el autor en el cuento “Por los tiempos de Clemente Colling”.





Avenida Agraciada en Montevideo hacia la década del ’40







La familia Hernández Silva de izquierda a derecha: Felisberto; su madre, Juana; su hermano, Ismael (en brazos de la madre); su hermana, Deolinda; su padre, Prudencio

El 20 de octubre de 1902, nace en Montevideo Felisberto Hernández, hijo de Prudencio –un constructor de origen español– y de Calita –sobrenombre con el que se conocía a Juana Hortensia Silva–. Según Paulina Medeiros, escritora y amante del autor uruguayo –con quien mantuvo una nutrida correspondencia–, "Felisberto nació en Punta Yeguas, paraje próximo al Cerro. Otros familiares sostienen que fue en el barrio Atahualpa. Allí vivió después. Guardaba muchos recuerdos de su abuela, de las palizas y bromas maléficas de su tía, y de su padre (...). Refería que cuando este se sentía agobiado por problemas económicos, los resolvía metiéndose en la cama". Con muchos conflictos para relacionarse, con una marcada melomanía y una inclinación a recopilar anécdotas, comienza a asistir a una escuela montevideana en 1907. Al año siguiente conoce al pianista Bernardo de los Campos, quien lo iniciará en el aprendizaje del instrumento que lo acompañará gran parte de su vida. El perfeccionamiento musical lo hará con la profesora francesa Celina Moulié –evocada en el cuento "El caballo perdido"–, quien logrará que con apenas diez años ejecute piezas en público. Su carrera literaria es igualmente precoz, originada en las notas que solía llevar durante los distintos viajes a lo largo de su país con el grupo de *boy-scouts*, Vanguardias de la Patria, y recuperadas en el futuro en *Tierras de la memoria*. Gracias a que conoció a Clemente Colling, pudo aprender armonía y composición. Este era un personaje singular, organista ciego de la iglesia de los Vascos en Montevideo, conocido por su vida bohemia –casi de pordiosero–, por su afición al alcohol y su escasa higiene personal; sin embargo, lograba desarrollar en sus alumnos destreza interpretativa. Así cuando los apremios económicos asolaron el hogar de los Hernández, Felisberto pudo trabajar en las salas cinematográficas, como pianista acompañante de películas mudas y luego como maestro en el conservatorio que improvisó en su domicilio. Entre sus alumnas estaba María Isabel Guerra, su primera novia y esposa a partir de 1925. Hacia 1922 Felisberto inicia una etapa de giras de conciertos de piano en distintas ciudades del interior de Uruguay, donde llegó a dar cincuenta representaciones y treinta en Buenos Aires. Por esa misma época conoce al filósofo Vaz Ferreira, presencia central en la evolución intelectual del joven artista. La necesidad de escribir

PERFILES

La espía y el escritor

Un 14 de diciembre de 1947 tuvo lugar en el Pen Club de París la promoción oficial de Felisberto Hernández. Supervielle, anfitrión en esa oportunidad, presentaba a su "descubrimiento": un paradójico personaje con quien compartía el hecho de haber nacido en una remota ciudad muy al sur de América y la vocación literaria. Entre los asistentes estaban Roger Callois, Girondo y una llamativa española –con acento andaluz–, que de inmediato captó la atención de Felisberto; este no advirtió que el deseo de la mujer por conocerlo no era circunstancial. Se trataba de María Luisa Las Heras, sobrina –según se presentó en esa oportunidad– del coronel rebelde Manuel de Las Heras, combatiente en filas republicanas sublevadas. La joven, cuyos alias eran África Las Heras, Ivonne, María de la Sierra, María Pavlovna, era en realidad una espía soviética; su misión consistía en seducir al escritor uruguayo, anticomunista declarado, con el propósito de asegurarse una pantalla que le permitiera organizar, desde la apacible Montevideo –donde funcionó entre 1928 y 1943 el Buró Internacional Sindical Roja–, la red de espionaje latinoamericano durante la Guerra Fría. Por la reciente biografía, escrita por Raúl Vilarino, se sabe que María Luisa había luchado junto a los mineros asturianos reprimidos por Franco en 1934 y es-

profesionalmente surge en 1925 cuando se publica *Fulano de tal*, obra costeada por un amigo. Con el nacimiento de su hija Mabel, en 1927, queda en evidencia que Felisberto, en plena etapa de creación musical, no puede hacerse responsable de su familia y comienza la crisis matrimonial. Ese mismo año estrena en Montevideo tres partituras: *Festín chino*, *Bordones* y *Negros*. Es nuevamente un amigo –Carlos Rocha– quien lo ayuda a publicar su siguiente obra, *Libro sin tapas* (1929), con el que consigue hacerse conocido en los círculos literarios. A la par de las giras musicales publica dos libros más: *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). Del segundo matrimonio con la pintora Amalia Nieto nace Ana María. No logra ni mejorar su situación económica ni su ánimo, cada vez más afectado por períodos de melancolía. Su madre, para aliviar la situación angustiante, lo invita a pasar unas vacaciones en Treinta y Tres, localidad en la que residía con Ismael, su hijo menor; fue aquí donde escribió y corrigió la primera de sus obras importantes de tono autobiográfico sobre la vida de Clemente Colling, también publicada con el apoyo financiero de sus amigos en 1942.





Retrato de Felisberto Hernández en los tiempos en que daba conciertos de piano (década de 1920)

Gracias al Premio del Ministerio de Instrucción Pública y a los comentarios elogiosos de Gómez de la Serna y de Supervielle, se abre una etapa del cuentista uruguayo en la literatura de corte autobiográfico. Publica *El caballo perdido* (1943) e inaugura un nuevo capítulo en su vida sentimental con la escritora Paulina Medeiros, que se prolongó por cinco años. Ella lo recuerda como una persona con una profunda desazón interna: "Dejaba caer el cabello oscuro y ondulado desbordándole una sien. (...) Subyugaba la expresión reconcentrada que prestaban a un rostro enflaquecido los ojos desorbitados y algo salientes, de color oscuro". La relación con Supervielle no solo modificó su estilo literario –corregido por sugerencia del escritor consagrado en Europa–; además, le facilitó la obtención de una beca del gobierno para estudiar en Francia, país al que llega en 1946 y en el que escasamente frecuenta el ambiente intelectual parisino, nucleado alrededor de la Sorbona y el Pen Club. Por esos años, conoce a María Luisa Las Heras, una española exiliada, a quien desposa en 1949. Juntos regresan al Uruguay, donde el prestigio otorgado por su estancia en París permite a Felisberto publicar rápidamente el cuento largo "Las Hortensias" (1949) y a María Luisa, dedicarse –sin generar sospechas– a la profesión de espía para el Soviet, que ocultaba incluso a su marido. La relación dura apenas dos años. La última etapa de su vida la compartió con Reina Reyes, una experta en pedagogía y escritora, gran promotora de Felisberto en lo que refiere a su estabilidad económica. La leucemia termina con su vida en 1964.



taba afiliada al Partido Comunista de Cataluña. Son estos factores los que la hacen presa del interés de funcionarios soviéticos –como Ernö Gero y Alexei Orlov, asesinos de un dirigente trotskista–, quienes la recomiendan en un colegio de entrenamiento de espías. Entre sus misiones más importantes, se encuentra la de pergeñar el asesinato de Trotski y, para llevarlo adelante, se empleó como secretaria del líder disidente exiliado en México. El plan se desbarató por causa de una traición y África debió volver a Moscú en la bodega de un barco. El casamiento con Felisberto le abrió las puertas de la sociedad uruguaya a la que se había presentado como modista española, por lo que a dos años de su llegada ya no necesitaba soportar un marido cada vez más excéntrico, ni fingir su desconocimiento absoluto de los temas políticos. Tampoco Felisberto encontró en ella el sosiego para vivir y escribir. El divorcio dio fin a la relación pero no al trabajo de la espía rusa –vuelta a casar con otro uruguayo de alta clase social–, que siguió mandando información en clave a su país hasta 1967, cuando regresó a Rusia para encargarse de formar a nuevos espías. Condecorada dos veces por su gobierno, murió en 1988, poco tiempo antes de la caída del régimen por el que había arriesgado su vida en varias oportunidades.



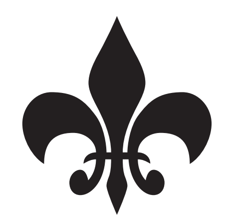
Retrato de Felisberto Hernández hacia 1957

RECUERDOS DE UN ESCRITOR ABSURDO

"Mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias", con estas palabras Felisberto Hernández determina dos puntos nodales de su escritura: el problema del lenguaje –tan señalado en la lectura crítica de sus contemporáneos– y el extrañamiento que producen sus relatos. Contar bajo el efecto que produce algo "raro" que acaba de acontecer es la lógica de la narrativa desde sus *Primeras invenciones* –como se llamó en la *Obras completas* al conjunto de textos escritos entre 1925 y 1931/1942– hasta *Las Hortensias* o *Nadie encendía las lámparas*. Este procedimiento lo ubicó fuera del círculo de los escritores profesionales, al tiempo que lo convirtió en el más excéntrico y singular autor del siglo XX del ámbito de las letras en el Río de la Plata. Compuestas por textos fragmentarios, entradas de diario, aforismos, breves escenas teatrales, reflexiones humorísticas, observaciones curiosas, las primeras invenciones –en armonía con las producciones que los ultraístas hacían por la época– despliegan especulaciones "filosóficas" en un lenguaje rioplatense popular que, contra lo esperado, no encontraban adhesión entre los lectores acostumbrados a una narrativa clásica. Aparecido en 1925, *Fulano de tal* agrupa cuatro textos: "Prólogo", que no es una introducción, sino una suerte de primeras palabras divididas en nueve partes de un conjunto caótico de motivos filosóficos (el arte, la locura, la amistad, el entretenimiento); "Cosas para leer en el tranvía", tan fragmentario como el anterior, evoca en el título al casi homónimo texto de Girondo de 1922 *Poemas para leer en un tranvía* y se presenta como una serie de sentencias irónicas sobre los inteligentes, los teosóficos, los eruditos: "Los despejados juegan a las esquinitas (...). Los teosóficos juegan al gallo ciego (...). Los eruditos juegan a quien se acuerda mejor de estos juegos". Estas preocupaciones se continúan en la tercera parte, "Diario", en el que se registran seis entradas entre el 2 de agosto y el siete de septiembre. La última parte, "Prólogo de un libro que nunca pude empezar", expresa sus primeras lucubraciones –al borde del absurdo beckettiano– sobre la insatisfacción que supone el arte de escribir: "El dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse: Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir es noble.". La acumulación de textos salteados pero que, en algún sentido, se incluyen unos a otros, remite a la obra *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, anticipatorio del *absurdismo* en el Río de la Plata. De a poco, esta mirada extraviada sobre las cosas cotidianas se ficcionalizará en narraciones más acabadas, que irán diseñando un universo

de corte fantástico donde los objetos toman cuerpo y se animan, mientras que los seres animados empiezan a fragmentarse en partes menores que cobran vida independiente del todo. Sin embargo, estos hechos que perturban al narrador en primera persona no son sobrenaturales, ya que frente a la obsesión este encuentra explicaciones racionales. Dos relatos del *Libro sin tapas* de 1929 son ejemplo de esto; en el primero, "Historia de un cigarrillo", el narrador insiste en que los objetos poseen un espíritu que podría influir, de alguna manera, sobre los humanos: "sin querer estaba mirando fijo una cosa: la cajilla de cigarrillos. (...) Recordaba que primero había amenazado sacar uno pero apenas tocándolo con el dedo. Después fui a sacar otro y no saqué ese precisamente, saqué un tercero. Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva, podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros.". Con el correr de las horas, cierta casualidad repetida hace que el cigarrillo se salve de ser fumado, hasta que siendo el último, se cae de entre las manos del fumado sobre un suelo húmedo, y una vez más escapa a su "destino" objetivo. En el segundo, "La casa de Irene", el narrador empieza a percibir cómo ciertas partes del cuerpo de Irene, una muchacha a quien visita, tienen autonomía: "Mientras conversaba, no podía dejar de mirar las formas tan libres y caprichosas que iban tomando los labios al salir las palabras (...). Cuando terminó de conversar, empezó a tocar el piano de nuevo, y las manos se movían tan libre y caprichosamente como los labios.". Nada de lo que cuenta es sobrenatural; es la mirada del narrador la que transforma lo cotidiano en algo inquietante. *La cara de Ana* y *La envenenada* cierran una etapa de experimentación con los sentidos, orientada a descubrir qué se esconde detrás de la apariencia de los objetos.

Al mismo tiempo que Felisberto consolida su vocación literaria, se aleja de su vida de músico y comienza una segunda etapa en su escritura, en la que se anima a concretar cuentos y novelas cortas e incursiona formalmente en los géneros de la memoria, *Por tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (publicada póstumamente en 1965 pero escrita hacia 1944) conforman una trilogía a partir de los recuerdos de la infancia y primera juventud del escritor. En ellas se recuperan los días pasados en la casa de Celina, la profesora de piano, las lecciones de armonía y composición musical junto al maloliente Colling y el viaje a Mendoza en compañía del intérprete de "mandolín", cuando pertenecía a la Vanguardia de la patria. A la par de las historias recobradas, Felisberto reflexiona sobre la evocación como recurso, evocación literaria. Esta –señala– resulta de la lucha tensa entre la imaginación que sale de su cauce y navega por territorios desconocidos y el recuerdo, que pone límites al viaje de la imaginación. En otras palabras, cuando el recuerdo se ensombrece, la imaginación ilumina los baches de la memoria. De esta manera, realidad y ficción conviven en un equilibrio siempre a punto de romperse y el escritor puede hablar de sí mismo incluso cuando se refiere a otros. Exorcizar sus observaciones extrañadas, hablar de episodios de su vida, tratar de ordenarlos también constituyen modos de mostrar la sociedad en la que vivió y la cultura que le tocó conocer de cerca y, sobre todo, de reflexionar sobre cuál es la lengua que la clase burguesa puede utilizar. Un pasaje de *Por los tiempos...* describe con mordacidad las propiedades de la lengua cotidiana: "Colling se reía con muchísimas ganas porque cuando hablaba pronunciaba mal su nombre (...). El de la peluquería o había pronunciado con la 'll' como 'y' al estilo rioplatense, como si dijera 'pollito': además, lo había acentuado en la 'i' y había pronunciado la 'g' con una larga ferocidad de 'j', poniendo la boca como una fiera que muestra los dientes.". Los rituales en los que la clase media pretende ahogar el origen espurio y cifrar sus ansia de ascenso se muestran como en un teatro grotesco en el que maestras de barrio, muebles cubiertos de fundas, sombreros con tules, empleados mediocres, pianos que nadie toca son los personajes que develan eso que no debía quedar expuesto: "Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos, yo tenía mi manera predilecta de hurgar en ellos: era cuando esas personas no estaban presentes y cuando podía encontrar algo que hubieran dejado al pasar; podrían ser rastros, objetos olvidados, o sencillamente objetos que hubieran dejado acomodados mientras se ausentaban; (...) lo importante es que habrían empezado a desempeñar alguna misión o significarían algo para quien los utilizaba y que yo aprovecharía para descubrir sus secretos o los rastros de sus secretos.". Descubrir secretos es el pasatiempo preferido de los narradores de esta etapa de Felisberto Hernández.

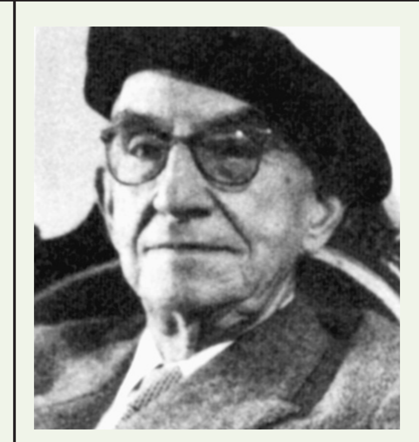




Los Orientales

WALTER ROMERO

El acta de nacimiento de la poesía francesa moderna es parisina, pero una de las márgenes del Río de la Plata bien podría disputarle el segundo puesto. Si la capital es París, Montevideo es su segunda patria. Entre los más grandes poetas de la modernidad posterior a Baudelaire, "Lautréamont", seudónimo de Isidore Ducasse (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887) y Jules Supervielle (1884-1960) comparten su nacimiento en Montevideo; juntos integran esta tríada "extraña" y rioplatense de la república francesa de las letras. Ducasse, hijo de un diplomático francés con destino consular en Uruguay, editó en 1869 la versión completa de su célebre poema en prosa, *Cantos de Maldoror*, bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont. A partir de ese momento ese sería, para la posteridad, su nombre literario. El personaje de Maldoror se hace célebre entre los escritores posteriores a la generación simbolista como Jarry y Larbaud. Meses antes de morir, el poeta inicia una búsqueda estética que plasmará en sus *Poesías*, firmadas con su verdadero nombre y objeto de censura. Su muerte precoz le siguió unos meses a la rendición francesa ante las fuerzas prusianas. Fue André Breton quien, en 1919, publicó la primera edición de las *Poesías* de Ducasse en la revista *Littérature*, abriendo un diálogo inmejorable con la vanguardia surrealista que reconoce en Lautréamont a uno de sus precursores. Su demoníaca musa habita la poética desorbitada del joven Maldoror, personaje central de su poema mayor, que representa no sólo una truculenta delectación del mal sino un furioso satanismo. Como en Laforgue, la visión de Lautréamont es pesimista e irónica. Junto con Rimbaud, Lautréamont está llamado a modificar el estatus y la función de la poesía. Pero a partir de Rimbaud –con su poética del vidente, la proclama del desarreglo razonado de los sentidos y la postulación de que "yo es otro"–, el sujeto y la escritura poética se desmantelan. Lautréamont viene a completar –de manera desbordante– la tarea rimbauldiana al enunciar que el sentido ya no está más en el mundo ni en el lenguaje que lo nombra. Apollinaire y los surrealistas tomarán para sí su obra y su bandera. Laforgue, a quien las antologías registran como "poeta simbolista", pertenece también al Uruguay, como describe Silvia Molloy, una "tierra de raros y precursores". Sus primeras publicaciones, en Francia, datan de 1879. Gran parte de su obra fue editada de manera póstuma, ya que muere de tisis en 1887 con apenas veintisiete años. Laforgue encarna el espíritu decadente posterior a la náusea que provocan los convulsivos cambios de 1870. Su poesía, hecha de lasitud y desesperanza, está esculpida en versos cuyo *puntillismo* la crítica destacó por el uso "extraño" de una puntuación creadora de nuevos ritmos poéticos. Laforgue es el cultivador –junto a Gustave Kahn– del verso libre. Según Roberto Echavarren, tanto Lautréamont como Laforgue representan el mejor momento de la "poesía oriental escrita en francés": sus trayectorias se proyectan "no sólo sobre el modernismo hispanoamericano que intentó digerirlos, sino sobre el simbolismo y surrealismo franceses; y, en el caso de Laforgue, sobre el modernismo angloamericano de Ezra Pound y T. S. Eliot". Por otra parte, a Supervielle le tocó el raro privilegio de cumplimentar dos instancias dentro de la evolución de la poesía del siglo XX: proponer una poesía "más humana", en su rechazo a la escritura automática y a la dictadura del inconsciente, y preconizar las poéticas más importantes de posguerra, augurando la obra de autores como René Char, Henri Michaux o Francis Ponge. La imagen de este escritor franco-uruguayo –colaborador de la revista *Sur*– quedará como el gran conciliador de todas las formas poéticas del siglo que pasó; personaje enigmático, su obra permanece inalterablemente contemporánea.





Jules de Supervielle. Escritor francés, nacido en Montevideo, promotor de la obra de Felisberto

AVATARES DE UN MUNDO EXTRAÑO

Con la publicación de *Nadie encendía las lámparas* en 1947, libro que reúne una serie de cuentos y de los textos aparecidos en las revistas uruguayas *Escritura*, *Marcha* y *La Licorne* –luego compilados en *Las Hortensias*– y *La casa inundada* se abre otra fase de la producción felisbertiana, para algunos críticos más fantástica, para otros más surrealista, o más maravillosa, o más humorística o más erótica. Independientemente de los tecnicismos y de la obsesión por delimitar territorios, lo cierto es que los cuentos de la última época llevan la exploración de lo insólito a un punto extremo. En "Explicación falsa de mis cuentos", un texto que acompaña la edición de *Las Hortensias*, Felisberto intenta descifrar el proceso de su escritura: "Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. (...) preferiría decir que esa invención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. (...) Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia.". Así en "El balcón", una joven que casi no sale de los límites de la casa, después del derrumbe del balcón con el que creía tener un romance silencioso, llega a afirmar que este se había suicidado por los celos que le causaban las visitas de un pianista, invitado a la casa por el padre de la joven para distraerla; en "El acomodador", el hombre que ayuda a que el público encuentre sus butacas en los teatros un día empieza a despedir luz verde por los ojos, la que le permite ver los objetos en la oscuridad: "Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha siguió el mismo movimiento. (...) No me quedaba la menor duda, aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo.". En "El cocodrilo" –incluido en *Tierras de la memoria*–, un vendedor de medias de mujer consigue que le compren su mercadería porque cuenta con el raro talento de ponerse a llorar sin motivo, en el momento en que lo decide. También "La casa inundada" se desarrolla en un ambiente poco común: Margarita, la viuda dueña del lugar, se desplaza en un bote por una casa construida en medio del agua. Pero lo que más llama la atención al narrador –botero de la mujer– no es la arquitectura de la vivienda sino el extraño ritual al que diariamente se entrega Margarita, que consiste en encender velas sobre fuentes que deja circular por las aguas de la casa. En general, nada de lo que ocurre en los cuentos, narrados en primera persona, causa demasiado temor o preocupación, sino que es vivido con naturalidad por todos los personajes; incluso el lector se acostumbra a la situación insólita pero no imposible y no se cuestiona las razones por la que se producen los hechos, como si se tratara de universos maravillosos en medio de una realidad muy próxima. El efecto es antes disparatado o humorístico que inquietante, como lo exigirían las reglas del género fantástico más puro. Frente al acontecimiento inusitado, surge una explicación convincente facilitada por el narrador. Como señala Ana María Barrenechea, el narrador es un inquisidor de las convenciones de la percepción de la realidad, quien de manera constante está mostrando "las conexiones inusuales, los nexos desacostumbrados", entre los seres humanos y los objetos o entre las distintas partes del cuerpo: "Apenas nos sentamos, los tres quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la de las manos", afirma el protagonista de "El balcón".

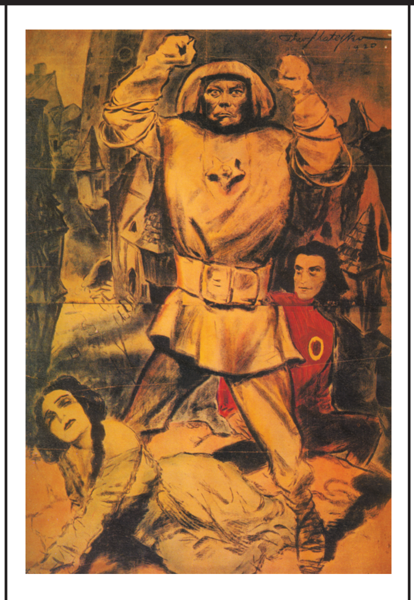




Los jugadores de cartas *(1917), del pintor francés Fernand Léger (1881-1955), muestra un mundo de robots que imitan a los seres humanos en sus hábitos más automatizados*

Muñecas, autómatas, robots

Deseosos de imitar el acto de la creación, los hombres han diseñado, desde tiempos remotos, mecanismos artificiales con fines científicos, para agilizar tareas o por simple entretenimiento. Muchas veces estas criaturas eran soñadas por su inventor más o menos parecidas a sí mismo o similares a otras especies del reino animal. Así el mundo se pobló de juguetes que podían moverse como patos mecánicos, muñecas o jugadores de ajedrez. Estas máquinas con movimientos espontáneos, que imitan formas de seres animados, fueron llamadas *autómatas*. En distintas mitologías y tradiciones, el autómata aparece como una figura inquietante a los ojos de los hombres y también de los dioses. Por ejemplo, en la mitología griega, Pygamalión, un rey de Chipre, esculpió la estatua con la forma de una joven a la que llamó Galatea; la figura era tan hermosa que su creador deseaba que cobrara vida. En el folclore judío se encuentra el Golem –en hebreo significa "sin forma"–, un muñeco de arcilla creado por el rabino Löw, que llevaba en su boca una inscripción mágica con el nombre de Dios, destinado a servir a sus amos; con frecuencia, los golem se volvían ingobernables y peligrosos para los hombres. La literatura rápidamente incluyó autómatas en sus relatos, desde el *Satiricón* de Petronio (20 d.C.- 60), donde un esclavo con esqueleto articulado de plata sirve los platos de comida y las bebidas, hasta *Los robots universales de Rossum,* escrita en 1920 por el autor checo Karel Capeck. Este último fue el primero en usar el término "robot" para referirse a máquinas que emulan movimientos humanos,



Afiche de la película El Golem *de Theo Matejco (1920), en el que se muestra al autómata creado por rabino Löw, rebelado contra el creador y su hija*

tan extendidos en el mundo de la tecnología y de la ciencia ficción. Simultáneamente nacieron historias memorables acerca de autómatas, como la cabeza parlante del capítulo 62 de la segunda parte del *Quijote* (1620)*; Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, novela en la que un doctor está obsesionado por dar un alma a una criatura armada con partes de distintos hombres; *El maestro Zacarías* (1854) de Julio Verne, que cuenta la historia del relojero que transfiere el alma a sus autómatas; el muñeco de madera de Gepeto, que cobra vida en el cuento *Pinocchio* (1881) de Carlo Collodi; *El hombre de arena* (1817), conocido relato de E. T. A. Hoffmann, en el que el protagonista, llamado Nataniel, se enamora de la autómata Olimpia y termina con su propia vida cuando descubre la verdadera condición de su amada. Esta última obra sirve de base para la reflexión de Freud acerca de la noción de lo *siniestro*. El psicoanalista vienés sostiene que la impresión que causan las figuras de cera y los autómatas es comparable con la que producen ciertas manifestaciones de la demencia, "pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecanismos automáticos que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida.". Dentro de esta tradición, *Las Hortensias*, sin duda el cuanto más audaz de Felisberto en cuanto a la plasmación de fantasías eróticas, narra la historia de Horacio y María, un matrimonio que convive con unas muñecas, clones de seres humanos. Primero, la vida con ellas es casi como un juego en el que estos seres inertes forman parte de escenas teatrales, armadas por el matrimonio con ayuda de unos asistentes. Pero a medida que avanza la historia, las muñecas se vuelven esenciales para la existencia de los consortes, sobre todo desde el momento en que el hombre pide que se le fabrique una muñeca similar a su esposa y después requiere que, al tacto, tengan la consistencia y calor de los humanos. Celos, peleas, delirios, intentos de asesinato son despertados por estas muñecas –comercializadas con el nombre de "Hortensias"–, que –si bien no llegan a cobrar vida– sustituyen a los humanos en muchos aspectos como si fueran autómatas y dan lugar a la versión moderna de las fantasías creadoras donde los seres inventados se oponen a sus creadores.



Felisberto Hernández, un desafío para la crítica

Jorge Panesi se formó en Letras en las universidades de Buenos Aires y de Tours (Francia). Enseña Teoría Literaria en las universidades de La Plata y de Buenos Aires, en la que es director de la Carrera de Letras. Fue docente invitado en universidades del país y el exterior. Es autor de numerosos ensayos sobre literatura argentina y latinoamericana, que publicó en revistas especializadas nacionales y extranjeras. *Críticas* (2000) recopila gran parte de sus trabajos en el campo académico. En 1993, publicó *Felisberto Hernández,* un análisis de la obra del autor uruguayo, en especial de los textos “El caballo perdido” y *Por los tiempos de Clemente Colling*.





El crítico y profesor Jorge Panesi

¿Cuál es la vigencia de la obra de Felisberto Hernández para la crítica actual?

La obra de Felisberto Hernández siempre fue un desafío para la crítica. Lo fue para mí también, a partir de la lectura de un libro que ponía frente a frente una obra y la desazón de un discurso que trataba de desentrañarla a partir de complejas armas teóricas. Me refiero al conjunto de trabajos reunidos en *Felisberto Hernández ante la crítica actual* en 1977. En algunos aspectos, era un punto de partida imprescindible, pero la sensación de desconcierto crítico seguía allí vigente. Algo de Felisberto se escapaba de entre las redes más finas de esas lecturas. La sensación de que algo entrañable, de que el mentado misterio, de que el pregonado misterio de los textos seguía orondo e irreductible. Si como Henry James nos enseña, la literatura necesita en grados variables del misterio (lo segregado, lo apartado, lo que sólo circula en pequeños reductos, casi inaccesible como misterio), en cambio, la crítica es por naturaleza vulgarizadora, iluminista, casi vulgar en ese deseo de romper con cualquier misterio. Algo tenía yo claro: el principal misterio de los relatos de Hernández residía en el porqué de la obsesiva fascinación que ejercían sobre mí.

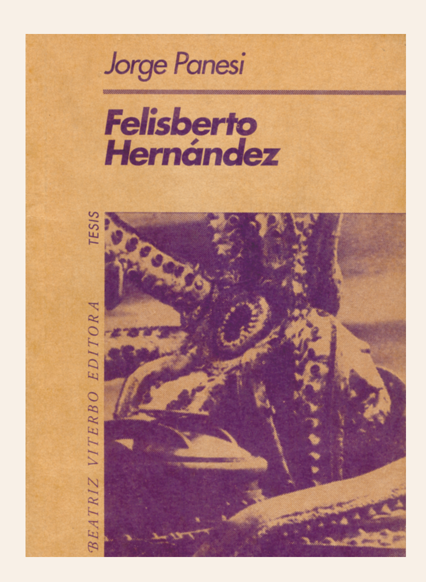
¿Cómo nació el proyecto de su libro sobre el escritor uruguayo?

Quería partir de algo simple, de la transmutación de lo aparentemente simple (ese es para mí el núcleo de Felisberto), dejando de lado las previsibles armas del psicoanálisis para una literatura que se presentaba como la exacerbación del individuo y de lo individual (recuerdo que Tomás Eloy Martínez sacó de esta comprobación siniestras conclusiones políticas). Se trataba, en cambio, de leer una estética pequeñoburguesa en sus aspiraciones por ser disruptiva, de acentuar lo que estos relatos poseían de chirriante. Hoy no sé cuál era mi deseo más intenso como lector: si desembarazarme de la obsesión por Felisberto o arrastrar en ese gesto mi otra obsesión por el psicoanálisis como clave de totalización lectora. De eso seguramente se hizo cargo una demasiado aplicada unción por poner a prueba las seductoras e insoslayables propuestas de Gilles Deleuze.

¿Qué lugar ocupa Felisberto Hernández en la narrativa del Río de la Plata?

Sigo creyendo que en esos núcleos distintivos (más allá del aparato teórico que permite leerlos) está la relevancia de Felisberto Hernández en la literatura del Río de la Plata y en la latinoamericana. Felisberto sería algo así como un resto, un islote desprendido que en países de predominante clase media cumple al fin, sin saberlo y sin quererlo, un programa estético que, por ejemplo, en la literatura de Boedo sólo fue una promesa insatisfecha. El interés que Cortázar o Saer tuvieron por estos relatos lo probaría, aunque por otros medios.







Tapa de Felisberto Hernández, *ensayo de Jorge Panesi, resultado de la reunión de una serie de clases dictadas en el Centro Cultural Rojas*

En este fragmento de *Felisberto Hernández*, Jorge Panesi analiza la *evocación* como principio estético de la obra *Por los tiempos de Clemente Colling*.

"El memoralismo supone la conservación de lo desaparecido frente al flujo constante de lo nuevo. Se contradice, en tanto género, con las aspiraciones de novedad que la literatura de Felisberto Hernández declara una y otra vez. Pero, si lo que interesa es el proceso del rememorar, el entramado de ese proceso y las misteriosas leyes combinatorias que rigen la aparición de los recuerdos, se pretende con ello introducir la novedad en el corazón mismo del género. Más que alguien que recuerda, alguien que se contempla recordando: doble satisfacción del espectáculo. Placer demiúrgico de revivir el referente perdido y redoblado placer por analizarse como demiurgo. La memoria es un espectáculo interior.

Ningún otro género presupone tanto el imperio de la subjetividad que clama el derecho de su constitución y las pérdidas que la constituyeron. La nostalgia por el referente perdido es el gesto inexcusable del género que aparece en *Por los tiempos de Clemente Colling* a través de nombres de calles, apellidos de artistas de cine y números de tranvías. Hay otro gesto que forma parte de la base generadora implícita en el género memoralista: es un conflicto latente entre la nostalgia detenida de lo viejo y el flujo constante de lo nuevo; aceleración e inercia reencontrados una y otra vez y sostenidos como una tensión cuyo despliegue posibilita el contar de la memoria. Lo que se cuenta en *Por los tiempos de Clemente Colling* es básicamente esa tensión y ese conflicto sentidos como dos principios estéticos contradictorios que arman y sostienen todo aquello que se cuenta: lo abstracto del movimiento y de la inercia son principios encontrados en el interior de la subjetividad y en personajes circundantes que los encarnan desde el afuera. (...)

Los recuerdos se mueven según un mecanismo que no deja de asombrar a un narrador autoproclamado como ingenuo y detenido en la pasividad de la contemplación, pero lo que también se mueve con una dinámica que engloba al narrador es el espacio de la ciudad. El espacio transformado por una dinámica social. El narrador se maravilla: quiere recordar a Clemente Colling, centro del recuerdo, y el proceso del rememorar le introduce recuerdos inesperados, periféricos, que nada tienen que ver con Colling. El primer recuerdo periférico, dentro de un relato donde el orden de la combinatoria pretende seguir un riguroso azar, es, por su posición privilegiada, el núcleo de reflexión estética: un viaje que espacializa o pone en el concreto espacio de la ciudad el conflicto de lo viejo y lo nuevo, que es el conflicto entre los valores estéticos de dos espacios sociales. (...)"



La travesía de la escritura

En ese particular desplazamiento de escritores e intelectuales entre Argentina y Uruguay, se puede enmarcar el caso de Copi –seudónimo de Raúl Damonte–, nieto de Natalio Botana, el director del diario *Crítica*. Nació en Buenos Aires en 1939, pero tras el ascenso de Perón se vio obligado a abandonar junto a su familia la tierra de origen. Vivió primero en Montevideo y luego en Francia, hasta su muerte en 1987. Fue autor de comics, dramaturgo, actor y autor de novelas y cuentos. Su incursión en la narrativa empezó con la novela breve *El Uruguayo*, publicada en 1972. Por el accionar de los personajes, por las situaciones descriptas, por el humor, por la dislocación del tiempo y del espacio y por la perspectiva que adopta el narrador, esta novela evoca el universo literario de Felisberto Hernández. *El Uruguayo,* que adopta la forma de una carta redactada por el escritor Copi de viaje por el Uruguay a su maestro en Francia, también recuerda en algún sentido la correspondencia entre Felisberto y su mentor en París, Jules de Supervielle. Con un estilo ácido, de a ratos insolente con su profesor, el narrador Copi hace una descripción del país americano con la mirada del extranjero que está en plan de entender aquello que le resulta extraño y a la vez familiar. Tomando al azar un fragmento de *El Uruguayo,* se podría decir –como lo afirma César Aira– que este conoce la obra de Felisberto. En los dos es posible encontrar la misma forma de contar la experiencia de lo que está a la vista, pero desprovista de los nexos habituales entre los hombres y los objetos. El resultado es la visualización de la realidad como si se la estuviera inventando; las explicaciones que se dan a los hechos encuentran su lógica en la sucesión y no en la causalidad. Es decir, un hecho está relacionado con el otro no porque sea su consecuencia sino porque ocurre a continuación, como en los juegos reglados por el azar o las series infinitas, comunes en las experiencias vanguardistas de principio de siglo XX: “La cosa va así: se reúnen de diez a quince (el número poco importa) y delimitan con un trozo de madera dibujando en la arena lo que ellos llaman el ‘mapamundi’, es decir el primer dibujo que se les ocurre. Después se colocan de la manera que les parece más adecuada a su estado de ánimo, por ejemplo uno se convierte en una cantante muda de ópera y abre los brazos en cruz en un lugar cualquiera del dibujo, y un segundo se convierte en un dentista pensador, (...) un tercero se convierte en reidor, etc.”.





El dramaturgo, actor y escritor Copi representando un papel en una de sus obras

En el principio del relato, Copi hace pequeños homenajes a la forma insólita en que Felisberto solía tratar la realidad. El narrador está con su perro Lambetta en las playas de Montevideo. Mientras lleva vida de turista, elabora la carta en la que describe las costumbres uruguayas. De pronto, deja escapar el siguiente comentario como al pasar: “Había entrado a comprar cigarrillos y mi perro lo había hecho por acompañarme (es poco fumador)”. Hombres y animales, objetos y personas, partes y conjuntos tienen la misma jerarquía de la misma manera que los dibujos infantiles en los que el punto de vista siempre es extraño, por fuera de las convenciones. Sin saberlo, Felisberto se convirtió en un precursor del disparate como principio narrativo de otro escritor tan singular como él, ubicado en el cruce entre la tradición argentino-uruguaya y las corrientes innovadoras del arte en Francia durante el último siglo.



Antología



Caricatura de Felisberto, según Julio E. Suárez

"Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano. Una de las casas abandonadas era muy antigua; en ella habían instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes. Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, este en seguida se hubiese apagado en el musgo.
El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.
Al final de uno de esos conciertos, vino a saludarme un anciano tímido. Debajo de los ojos azules se veía la carne viva y enrojecida de sus párpados caídos; el labio inferior, muy grande y parecido a la baranda de un palco, daba vuelta alrededor de su boca entreabierta. De allí salía una voz apagada y palabras lentas; además, las iba separando con el aire quejoso de la respiración.
Después de un largo intervalo me dijo:
–Yo lamento que mi hija no pueda escuchar su música.
No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta que una ciega podía oír, que más bien podía haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad; y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto. (...)
Se me ocurrió preguntarle:
–¿Su hija no puede venir?
Él dijo 'ah' con un golpe de voz corto y sorpresivo; detuvo el paso, me miró a la cara y por fin le salieron estas palabras:
–Eso, eso; ella no puede salir. Usted lo ha adivinado. Hay noches que no duerme pensando que al día siguiente tiene que salir. Al otro día se levanta temprano, apronta todo y le viene mucha agitación. Después se le va pasando. Y al final se sienta en un sillón y no puede salir. (...)
Usted podría venir a cenar a mi casa cuando quiera y le guardaré agradecimiento.
Comprendí en seguida; y entonces decidimos el día en que yo iría a cenar y a tocar el piano.
Él me vino a buscar al hotel una tarde en que el sol todavía estaba alto. Desde lejos, me mostró la esquina donde estaba colocado el balcón de invierno. Era un primer piso. (...) Se subía a la casa por una escalinata colocada delante de una galería desde donde se podía mirar el jardín a través de una vidriera. Me sorprendió ver, en el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. (...)"

Felisberto Hernández, "El balcón".
En: *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1983

"(...) María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces cuando se le ocurrió mandar a hacer una muñeca igual a María. Al principio la idea parecería haber fracasado. El sentía por Hortensia la antipatía que podía provocar un sucedáneo. La piel era de cabritilla; habían tratado de imitar el color de María y de perfumarla con sus esencias habituales; pero cuando María le pedía a Horacio que le diera un beso a Hortensia, él se disponía a hacerlo pensando que iba a sentir el gusto a cuero o que iba a besar un zapato. Pero al poco tiempo sintió algo inesperado en las relaciones de María con Hortensia. Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez, él llegó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una hermana. (...) Esa misma noche, después de la cena y para que Horacio no se acercara a ella, María se había sentado en el sofá donde acostumbraban a estar los dos y había puesto a Hortensia al lado de ella. Entonces Horacio volvió a ver la cara de la muñeca y le volvió a parecer antipática; ella tenía una expresión de altivez fría y parecía vengarse de todo lo que él había pensado de su piel. Después Horacio había ido al salón. Al principio se paseó delante de sus vitrinas; al rato abrió la gran tapa del piano, sacó la banqueta, puso la silla –para poder recostarse– y empezó a hacer andar los dedos sobre el piano fresco de teclas blancas y negras. Le costaba combinar los sonidos y parecía un borracho que no pudiera coordinar las sílabas. Pero mientras tanto recordaba muchas de las cosas que sabía de las muñecas. Las había ido conociendo, casi sin querer; hasta hacía poco tiempo, Horacio conservaba la tienda que lo había ido enriqueciendo. Todos los días, después que los empleados se iban, a él le gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras iluminadas. Veía los vestidos una vez más y deslizaba, sin querer, alguna mirada por las caras. Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representaran una comedia. Después empezó a encontrar, en las caras de las muñecas, expresiones parecidas a las de sus empleadas: algunas le inspiraban la misma desconfianza; y otras, la seguridad de que estaban contra él (...)."



Maniquíes creados y fotografiados por el artista norteamericano Man Ray para la exposición del Surrealismo de París, 1938

Felisberto Hernández, *Las Hortensias*. En: *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1983

Bibliografía

Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1969.
Barrenechea, Ana María, “Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”. En: *Textos hispanoamericanos. de Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila Editores, 1978.
Cortázar, Julio, “Felisberto Hernández: carta en mano propia”. En: *Obra Crítica /3*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
Díaz, José Pedro, “Los ‘cuentos’ de Felisberto Hernández: ¿Literatura fantástica?”. En Jitrik, Noé (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1996.
Dujovne Ortiz, Alicia, “Felisberto Hernández y la espía soviética”. En *La Nación*, “Cultura”, Buenos Aires, domingo 11 de febrero, 2007.
Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1982.
Medeiros, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974.
Panesi, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
Pezzoni, Enrique, “Felisberto Hernández: parábola del desquite”. En: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
Rama, Ángel, “Felisberto Hernández”, *Capítulo Oriental. Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.
Ulla, Noemí, *Identidad rioplatense, 1930 la escritura coloquial*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1990.

Ilustraciones

P. 402, *Grandes pintores del siglo XX. Magritte*, Madrid, Globos, 1994.
P. 403, Archivo privado P.V.C.
P. 404, P. 405, P. 406, Fundación Felisberto Hernández.
P. 408, Malignon, Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Tours, Éditions du Seuil, 1971.
P. 409, *Humboldt*, año 37, nº 114, 1995.
P. 410, Edwards, Gregory, J., *The Book of the International Film Poster*, London, Tiger Books International, 1985.
P. 411, Archivo privado J. P.
P. 412, Panesi, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
P. 413, *Primer Plano. Suplemento de Cultura*, diario *Página/12*, 28 de junio de 1992.
P. 414, *Capítulo oriental*, nº 29, Montevideo, CEAL, 1968.
P. 415, *Los grandes fotógrafos. Man Ray*, Barcelona, Ediciones Orbis, s/f.